

Németh Róbert\*

## Reneszánsz, rajz és papír

**A papír ma annyira a mindennapok része, hogy szinte észre sem vesszük, mintha mindig adott lett volna. Tanulmányomban a papír történetének néhány olyan állomását szeretném körbejárni, amelyek talán nem annyira ismertek a szélesebb közönség számára. A nyomtatásnak és a könyveknek a humanista gondolatok terjesztésében betöltött funkciója közismert, ezért én inkább a papírnak a reneszánsz művészet kialakulásában és a műalkotások későbbi elemzésében játszott szerepére szeretnék rávilágítani.**

A történelem során sok esetben a technika fejlődése tette lehetővé a művészet újabb formáinak, stílusainak létrejöttét<sup>1</sup>. Elég csak a 19. század folyamán megjelenő tubusos festékek és a plein air festészet kialakulása közötti kapcsolatra gondolni. A tubus megjelenése előtt a még darabos pigmentet porították, majd közvetlenül felhasználás előtt keverték össze a kötőanyaggal (például len-, dió- vagy mákolajjal), és ezt kenték fel a palettára. Ez értelemszerűen nagyon megnehezítette a természetben történő, plein air<sup>2</sup> festést. A barbizoni iskola<sup>3</sup> előtt csak elvétve találunk festőt, aki a szabadban alkotott. A helyszínen készített vázlatokat a műteremben dolgozta ki a művész. Később például sertések húgyhólyagjából készítettek „tubusokat”, és a szabadban ebből nyomták ki az előre bekevert festéket, azonban ez még mindig nem volt tökéletes megoldás. Ahhoz, hogy a festő teljesen mobillá váljon,

zárható tubusra volt szükség, valamint összecsucskható festőállványra, amelynek korszerűbb változatait már festék- és ecset-tároló rekeszekkel is ellátták. Emellett az impresszionista festészet fontos segédeszköze volt a lapos ecset is<sup>4</sup>. Ilyen eszközök nélkül ez a festészeti irányzat a ma ismert formájában nem jöhetett volna létre. Könnyen belátható, hogy művészet és technológia kéz a kézben, egymást segítve fonódott össze az idők során. Egy másik hasonló, de kevésbé ismert „rásegítésről” szeretnék bővebben írni: a papír technikai fejlesztésének és a reneszánsz kialakulásának összefonódásáról.

Köztudott, hogy a papír kínai eredetű<sup>5</sup>, Európába pedig arab közvetítéssel jutott el. Ez azért fontos, mert mindez az európai kultúrát meghatározó Bizánc megkerülésével történt. Arra, hogy ekkor Bizáncban készítettek volna papírt, nincs bizonyíték. A könyveket pergamenre, a törvénykezési iratokat pedig papiruszra másolták. Ami papírt használtak, valószínűleg importálták, eleinte arab területekről, később Spanyolországból, illetve Itáliából. Iszlám területen a bürokraták kezdték el használni a papírt. A legkorábbi ma ismert bizánci dokumentum, amelyet papírra írtak, IX. Konstantin (Kónsztantinosz Monomakhosz) császár egy tekerce 1052-ből<sup>6</sup>. Emellett szintén a 11. századból fennmaradt még legalább 13 hasonló tekerces, amelyek átlagban 36–42 cm szélesek és 2, de akár 7 méter hosszúak<sup>7</sup>.

Mivel Európába arab közvetítéssel jutott el a papírkészítés technikája, és nem közvetlenül Kínából (ahol len és selyemhulladékból, majd háncsanyagokból készítették), a 19. századig minden itt merített papír rongyból készült<sup>8</sup>. Ez tulajdonképpen növényi rostok újrahasznosítását

\* Óbudai Egyetem, Rejtő Sándor Könyvtári és Környezetmérnöki Kar

jelentette<sup>9</sup>. Csak a papírkészítés gépesítésével kezdtek új rostforrások után kutatni. Ettől kezdve az alapanyag beszerzése nem függött a rongyszedők munkájától. Papírra pedig egyre nagyobb szükség volt. A gyapjú használatának szabályozására az angol parlament 1666-ban úgy intézkedett, hogy temetkezéshez csak gyapjút szabad használni. A cél az volt, hogy minél több len és gyapot maradjon a papírkészítők számára. A rendelet meghozta gyümölcsét, hiszen így éves szinten megközelítőleg 100 tonna len és gyapot maradt papírkészítésre<sup>10</sup>.

Érdekesség, hogy a 17. század folyamán nyugati utazók ugyan találkoztak Kelet-Ázsiában a háncrestokból készített papír technológiájával, de a jelentőségét nem ismerték fel. A nyugati papírkészítés helyi változatának tartották<sup>11</sup>. A növényi rostok fehéritése sem volt általános egészen a 19. századig, így a korábban készült papírok színe nagyban függött az alapanyag színétől, valamint a felhasznált víz tisztaságától<sup>12</sup>.

Az Ibériai-félszigeten élő keresztények sokkal fogékonyabbak voltak a papírra, mint a bizánciak. A spanyolok már a 9. században megismerkedtek a papírral. Később, miután visszafoglalták a félsziget nagy részét, egyre többet használták. Petrus Venerabilis, Cluny főapátja (akinek megrendelésére a Korán első latin nyelvű fordítása készült), 1141-ben Santiago de Compostelában tett zarándoklata után (meglehetősen ellenérzésekkel) beszámol arról, hogy spanyol területeken a clunybencés kolostorokban a szerzetesek papírt használnak<sup>13</sup>. A visszahódított területeken a keresztény uralom alatt élő muszlimok tovább újták hagyományos kézműves technikáikat, így a papírkészítést is.

A papír készítésével kapcsolatos technológiák részben szintén keletről érkeztek Európába, azonban itt is történtek újabb fejlesztések. A vízzel hajtott kalapácsos malmokat nem a spanyolok találták fel, évszázadok óta ismertek voltak arab területen, ahova a vízenergia használata viszont Kínából érkezett<sup>14</sup>. Vízi energiát az arabok papírkészítésre Szamarkandban használtak először a 8. században, majd innen terjedt tovább a 10. században Irán, Irak és Szíria felé. Spanyol területen az első papírmalmok a 11. század végén jelentek meg, majd innen terjedtek tovább Európa többi részére<sup>16</sup>. Errefelé később sokkal hatékonyabban használják a vízenergiát, mint a muszlimok lakta területeken, ami főleg a felülcsapó vízkerék alkalmazásának, valamint a csapadékosabb éghajlatnak és tagoltabb domborzatnak volt köszönhető<sup>17</sup>.

Az elkövetkező évszázadokban a papír egyre jobban terjed spanyol területeken, a xativai (játivai) központú valenciai papírkészítés hírnevét csak a 14. században árnyékolja be az Itáliában készült papíré. A spanyol papírt az egész Mediterráneum területére exportálták, Sziciliába, Athénba, sőt Bizáncba és Egyiptomba is. Ebben az időszakban még főleg okmányok és feljegyzések készítésére használták, nem könyvekhez. Az első itáliai készítésű papír 1291-ben jelent meg az aragóniai archívumokban, nem sokkal azután, hogy az Itáliai-félszigeten komolyabban elkezdtek papírkészítéssel foglalkozni. Itt hamarosan olyan virágzásnak indult a papírmerítés, hogy az ibériai és észak-afrikai termelés hanyatlásnak indult. A 14. századra a játivai papír mind méretben, mind minőségben elmarad az olasz mögött. Itáliában először ugyan Sziciliában jelenik meg a

papír a 11. században, a nagyobb központok mégis más területeken alakulnak ki a későbbi évszázadok során. Fontos megjegyezni, hogy a kezdeti időszakban a papír minősége messze elmaradt a későbbi minőséghez képest. II. Roger (1095–1154) szicíliai uralkodó parancsára a hivatalos iratokat ugyan először papírra írták, de később, hogy tartósabbak legyenek, átmásolták őket pergamenre. Ugyanígy jártak el közel 100 évvel később II. (Jóságos) Vilmos szicíliai király idején is. II. Frigyes (1194–1250) német-római császár, aki Szicíliát virágzó kulturális központtá fejlesztette és idejének jó részét ott töltötte, be is tiltotta a papír használatát hivatalos iratokhoz Nápolyban, Sorrentóban és Amalfiban, mert nem bízott benne, nem tartotta időtállóknak<sup>18</sup>.

Abból, hogy a genovai levéltárakban található papír minősége a 13. század elején leromlik, arra következtethetünk, hogy Itália északi területein ekkoriban kezdtek papírt készíteni. Az egyetlen terület, ahol 1250 előtt papírt készítettek, Liguria tartomány partvidéke volt, Genova mellett. Az itt készült papír sokban hasonlított spanyol elődjére, viszont a papírpépben a növényi rostok kevésbé voltak szétzúzva, és a rostok eloszlása is egyenetlenebb volt. A liguriai papírkészítés rövid életű volt, a 13. század közepére már az Ancona tartománybeli Fabriano lesz a legfontosabb központ, ahol a mai napig készítenek és gyártanak papírt. A fabrianói papírkészítés alapját feltételezhetően a liguriai adta, viszont attól valamennyire eltért a technológia<sup>19</sup>.

A 13. század végére Fabriánóban és környékén készült papírt használtak Nápolyban, Szicíliában és a Balkánon is, az Adriai-tenger mentén, majd hamarosan a

teljes Mediterráneumban. A 14. század közepére már spanyol területeken is átveszi a vezető helyet, így a helyi papírkészítés hanyatlásnak indul. Az itáliai papír gyors sikere nem csak minőségének volt köszönhető, de az agresszív piacpolitikának is. Egyiptomban például nagyon olcsón árulták a papírt, talán még a gyártási költség alatt, azért, hogy növeljék a piaci részesedésüket és tönkretegyék a konkurrenciát<sup>20</sup>. Szintén Fabriánóban találták fel a vízjelkészítést 1271 körül, hogy megjelöljék az általuk készített papírt, és ezzel a minőséget is<sup>21</sup>. A vízjelek később nagyban segítettek a papír történetének kutatását és az általuk megtett út visszakeresését.

A papírkészítés technikája sokkal lassabban terjedt az Alpokon túl, mint Itáliában. A papír első dokumentált alkalmazása 1246–47-re tehető: a passauai katedrális esperese használt feljegyzéseihez itáliai papírt. Az első feljegyzett papírmalmot itáliai mintára Ulman Stromer alapította 1390-ben Nürnberg mellett, lombardiai kézművesek alkalmazásával. Ezt követően egyre több papírmanufaktúra jelent meg német területeken<sup>22</sup>.

A papír csak lassan vette át a pergamen helyét, mert egyrészt sérülékenyebb volt, másrészt az európai kézműves papíripar beindulása és elterjedése után ugyan olcsóbb, mint a pergamen, de még mindig nem olcsó. A papírnak értéke volt, számított, hogy mi kerül rá, főleg hivatalos dokumentumok, szerződések, fontosabb feljegyzések készítésére használták. Művészek számára csak később vált napi szinten elérhetővé, ám attól kezdve a mindenhol jelen lévő, olcsó papír sok tekintetben megváltoztatta a tervezési folyamatot, lehetővé tette gondolataik rögzítését. A

román-kor és a gótika korának építészeti jobbára előzetes tervrajzok nélkül építették fel a templomokat. A 13. század közepéről csupán néhány pergamenre készült tervrajz maradt fenn. A papír előtt az előkészítő rajzokat fa- és viasztablákra vázolták, majd letörölték őket, hogy újakat készíthessenek helyettük. Nem volt önálló értékük, nem őrizték meg őket<sup>23</sup>. Tartós rajzokat csak a modellkönyvekbe készítettek, amelyek pergamenből készültek. Ebben az időben a művészesek nem a valóság utánzásával, leképezésével tanultak rajzolni, hanem a mester rajzainak lemásolásával. Ezeket modellkönyvekbe gyűjtötték, melyeket „a mester készítette, hogy műhelyének tanulói le tudják azt másolni (1–2. ábra)<sup>24–25</sup>.”

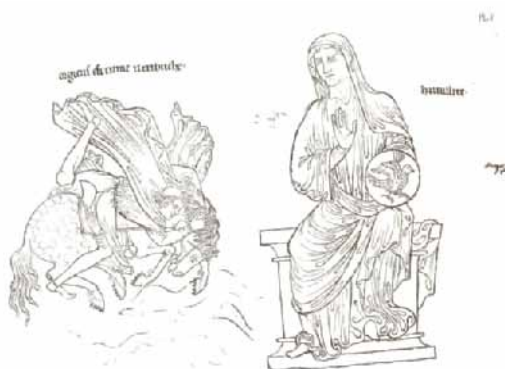
Míg a rövid életű előkészítő rajzok csak azért születtek, hogy általános dizájnokait, terveket bizonyos szituációkhoz igazítsanak, addig a modellkönyv volt az, amely a művészethez való általános hozzáállást példázta.<sup>26</sup> Ez pedig tekintélyelvű volt. Hogyan is bízhatna egy kezdő inas jobban a saját szemében, mint mesterének tudásában és szakértelmében? Ebben az időben papírt, rajz készítésére, csak a modello



2. ábra. Rajz egy Liber Officialisból, Einsiedeln, ca. 1100-1150, 26×18,3 cm

rajzokhoz használtak<sup>27</sup>. A modello, vagy szerződésrajz nagyméretű (esetenként életnagyságú) rajz volt, amely alapján a művész elkészítette a megrendelt műalkotást. Ez már olyan értéket képviselt, amely „megérdemelte” a drága alapanyagot. Nagyméretű rajzokat pergamenre készíteni nem lehet, hiszen mérete korlátokat szab. Ugyan össze lehet varrni több darabot, viszont a varrás mentén az anyag hullámos lesz, és torzítja a vonalakat. Pergamentekercs készítésekor a darabokat mindig úgy egyesítik, hogy a varrás üres felületre kerüljön, ahol nincs írás.

A legnagyobb változások a 15. század második felében következtek be, amikor a megnövekvő papírttermelés, amely a nyomtatás elterjedésének következménye, lehetővé tette, hogy a művészek gondolataikat könnyen, gyorsan és egyszerűen jegyezhesék le, szabadon kísérletezhessenek különböző rajzi megoldásokkal, egyre nagyobb szabadságot engedett a tervezésben, a tervező és építő közötti kommunikáció pedig eltolódott a szóbeli közléstől a vizuális kommunikáció felé (rajzok, tervrajzok)<sup>28</sup>. A papír győzelme a papirusz és a pergamen felett több okra vezethető vissza. Egyrészt (ekkorra már)



1. ábra. Rajz Villard de Honnecourt mintakönyvéből, ca. 1230, 15,5×23,5 cm

kedvező ára volt, másrészt mindenhol rendelkezésre álló, olcsó alapanyagokból készült, emellett pedig a megnövekedett kínálat is letörte az árakat.

Írásomban főleg a papír művészi, rajzi alkalmazására koncentrálok, azt gondolom, hogy a humanista eszmék könyvek általi terjesztése sokkal közismertebb. Ennek ellenére meg kell említeni azt a tényt, hogy a könyv fizikai tulajdonságai is meghatározták a gondolatok terjedését. Elég arra gondolni, hogy a Gutenberg által készített 42 soros Bibliák két változatban jelentek meg. A pergamenre készült 25 kg-ot nyomott, míg a papír alapú kevesebb, mint 15 kg-ot. Ez még mindig nem volt könnyű és könnyen szállítható, de a papír és a nyomtatás fejlődésével rövid időn belül néhány kilogrammosra csökkent egy-egy könyv súlya. A pergamen nem vékonyítható nagy mértékben, míg a papír igen (gondoljunk a biblíanyomó papírra). A betűmetszés és a tipográfia fejlődésével sokkal több szöveget szedhettek egy nyomtatott oldalra (Gutenberg még 20 pontos betűt használt). A könyvek sokkal kisebbek és könnyebbek lettek, ami logisztikai szempontból nagyon fontos tényező lett elterjedésük során.

A rajz a reneszánsz előtt alapvetően másolóeszköz volt, amit arra használtak, hogy egy tervet vagy gondolatot az egyik helyről a másikra vigyenek át, a vizuális kommunikáció eszköze, amellyel bármit közölhettek, ami szavakkal nehézkesen vagy egyáltalán nem közvetíthető. A másolás nagyon fontos eszköz, amelynek a pontatlansága hosszú évszázadokon át akadályozta a természettudományok fejlődését. Ha írást manuálisan közvetítenek, átírnak, a hibaszázalék minimális, kis odafigyeléssel ugyanaz lesz a szöveg mindkét

példányon. A rajznál csak manuális eszközökkel, rajzot kézzel lemásolva a hibaarány sokkal nagyobb. Néhány másolat után az utolsó változat már csak nyomokban emlékeztet az eredetire. A görög botanikusok munkáinak terjedését és a botanika fejlődését például nagymértékben akadályozta, hogy noha a szakkönyvekben a szöveg hű maradt az eredetihez, a képek minden másolatnál egyre jobban eltértek az eredetitől<sup>29</sup>. Ugyanez igaz volt a legtöbb természettudomány esetében, amely képeket használt az ismeretek közvetítéséhez. A tudományos fejlődés ezen akadályát akkor sikerült elhárítani, amikor olyan technológiákat találtak fel, amelyekkel a képeket úgy tudták sokszorosítani, hogy a másolat szinte semmiben sem különbözött az eredetitől.

A reneszánsz kort megelőző időkben a rajz funkciója megváltozott. Egyrészt, mert a nyomtatás részben átvette a másolás funkcióját, másrészt az egyre olcsóbb és könnyen elérhető papírt elkezdték kísérletező módon, új ideák rögzítésére használni, szemben a már meglévők át/lemásolásával. A modellkönyv hagyományával párhuzamosan megjelenik egy új, a vázlatkönyvé<sup>30</sup>. A reneszánsz idején maguk a modellkönyvek is megváltoznak. A mintarajzok mellett megjelennek vázlatyszerű rajzok, amelyekben eredeti, kreatív elemek is felfedezhetőek. Ami nem változik, az a rajzok tisztasága és érthetősége, egymástól elkülönítve helyezik el őket, nincsenek átfedések (lásd 1–2. ábra)<sup>31</sup>. Idővel a természet utáni és a modellrajz összeolvad, egyre nehezebb megkülönböztetni őket<sup>32</sup>.

A rajz csak a reneszánsz idején, a 15. század közepe táján lett elfogadott művészeti ág. Nem meglepő tehát, hogy csupán

ettől kezdve maradtak fenn nagyobb számban rajzok. Ahogy megyünk vissza az időben, egyre kevesebb áll rendelkezésre, az 1350 előtti időkből szinte egyáltalán nem maradt ránk rajz<sup>33</sup>. Ennek egyik oka, hogy korábban ritkán készítettek maradandó alapanyagra rajzokat, másik, hogy alárendelt szerepe miatt csak átmeneti eszköznek tartották, gondolatok rögzítésére a kész műalkotás előkészítéséhez.

A reneszánsz előtti időkből tehát nagyon kevés rajz maradt ránk, s ezért több tényező is felelős. Amellett, hogy a rajzot nem tekintették önálló értékű műalkotásnak, a rajzeszközök meglehetősen drágák és (a későbbi korokhoz képest) nehezen hozzáférhetőek voltak, a művészek korábban más hordozó felületeket használtak. A legegyszerűbb és legősibb a

földre rajzolás. Amikor Kr. e. 212-ben Arkhimédész megölték, épp „in pulvere”, a porba készített rajzot<sup>34</sup>. E rajzoknak nyilván nem maradt semmi nyoma. Használtak agyagtáblákat is, már a Kr. e. 3. évezredtől kezdve, azonban ezek közül csupán az a néhány maradt fenn, amelyet (túlnyomó részben véletlenül) tűzzel kiégettek. Rajzolás/írás céljára egészen a 20. századig használtak viasztáblákat is. Kimélyített falapot vontak be méhviasszal, és olyan pálcával rajzoltak rá, melynek egyik fele hegyes, a másik lapos volt. A hegyessel rajzoltak, a lapossal tüntették el a vonalakat. A középkori vázlatok nagy része feltételezhetően ezzel a módszerrel készült, azonban nem maradt fenn egyetlen eredeti példány sem, csak a leírása<sup>35</sup>. Ezekon kívül bármilyen kéznél levő anyagot felhasználtak vázlatolásra. Kerámiadarabokat, papiruszt, fémeket, bőrt, fát, puszpángot, festett táblák hátoldalát, (később lefestett) falakat, de festmények alatt is találtak nem a műalkotáshoz kapcsolódó vázlatokat. Az utolsó néhány évtized technikai vívmányai (röntgen, infravörös és többsávos [multispectral] képalkotás) lehetővé teszik, hogy belássunk a festékrétegek alá. Sajnálatos módon a felsorolt hordozóanyagok közös tulajdonságából, vagy a későbbi felhasználásukból (ráfestés) következik, hogy nem időtállóak. Emellett, ahogy a pergamenlapokról az írást, úgy alkalmanként a rajzokat is lekapták, hogy újakat készíthessenek rájuk.

A hagyomány fontosabb volt az eredetiségnél, a későbbi korokra oly jellemző természet utáni tanulmányok helyett a már meglévő rajzokat másolták. A modernség gyökerei innen erednek. A klasszikus értékfelfogás szerint az a jó, ami régi, amit



3. ábra. Madonna gyermekkel és macskával, 1478–1481, tinta és toll papíron, 9,4×13 cm, British Museum

már kipróbáltak. A modern a fejlődésben hisz, mindig az újabb, a jobb felé tart, és ezt mindig a jövőbe vetíti. Az újabb jobb, hiszen a régít már kipróbáltuk, és nem működött: jobbat tervezünk/alkotunk/-keresünk. A klasszikus az állandóban hisz, a modern a fejlődésben, a haladásban. A művészet, mivel mindig a társadalom adott állapotára reflektál, arra kérdez rá, itt is követi az aktuális tendenciákat. A kreativitás, az eredetiség, az új létrehozása a művészetben is egyre fontosabb. Leonardo arra buzdítja a fiatal művészeket, hogy falrepedésekben, felhőkben vegyenek észre formákat, arcokat és azokból merítsenek ötleteket. Teljesen új művészeti hozzáállást jelent a pentimento megjelenése, amely utólagos változtatást jelent. Leonardonak sok olyan rajza maradt meg, amelyen „papíron gondolkodik”, a vázlatot többször átrajzolva próbál ki újabb és újabb megoldásokat, amíg meg nem találja a számára megfelelőt (3. ábra). Az átrajzolt vonalak sokszor annyira kuszák, hogy szinte teljesen elvesznek a formák. Értelemszerűen ilyen típusú rajzok nem jöhettek volna létre (olyan) papír nélkül, ami mindig kéznél van, elérhető áron, jó minőségben. Más hordozófelületek (pergamen, fa, viasztábla) alkalmatlanok lettek volna ugyanerre a feladatra az áruk vagy egyéb tulajdonságaik miatt.

A papírtermelés a 15. század második felére ér el olyan szintet, amely lehetővé teszi a művészek számára új technikák létrehozását és az azokkal való kísérletezést. Az új anyag megváltoztatta a művészek művészetéhez való hozzáállását. „A papír lesz az a felület, amelyen a művészek mesterségbeli tudásukat bizonyíthatják”<sup>36</sup>. A 16. század közepére a rajz (disegno) lesz minden művészeti ág alapja. Giorgio

Vasari (1511–1574) ösztönzésére I. Cosimo de' Medici (1519–1574) alapította meg Európa első művészeti akadémiáját, amelynek Accademia delle Arti del Disegno lesz a neve, így már megnevezésében is utal a rajz kiemelt szerepére. Ez volt egyben az első felsőoktatási intézmény művészek számára, amely értelmiségiek, és nem csupán kézművesek szakmai szövetsége volt. Vasari célja nemcsak az volt, hogy magasabb szociális státuszt érjen el a művészek számára, hanem az is, hogy olyan központot hozzon létre, ahol fiatal festők és szobrászok tanulhatják a rajzot, amely minden vizuális művészet alapja, ideértve az építészetet is<sup>37</sup>. A reneszánsz folyamán a rajz egyszerre volt költői és tudományos tény, amely a legmagasabb intellektuális hivatással bírt. Rajzolás nélkül lehetetlen volt a születő tudományokat (anatómia, geometria és perspektíva) leírni, amelyek a természetben vagy az emberi képzeletben megjelenő tárgyak tudományos megértésének alapját képezték<sup>38</sup>.

Az eddig leírtakból látható, hogy a reneszánsz kialakulásában fontos szerepe volt a papírkészítés beindulásának. Emellett a papírra készített rajzoknak nagyon fontos szerepe van a művészettörténetben is. Ennek megértéséhez arra a kérdésre kell választ kapnunk, hogy miért fontos a rajz. Ha a kész műalkotás rendelkezésre áll, miért jelent mégis előnyt a műalkotások megismerése szempontjából, ha tanulmányozhatjuk az előkészítő rajzokat? Az egyik ok az a fogalom, amelyet a művészetelmélet a rajz elsőbbsége (primacy of drawing)<sup>39</sup> kifejezéssel illet. Vasari számára a disegno (mely egyszerre rajz és gondolat) volt a szépművészetek mozgatóelve. Az ideához, gondolathoz legközelebb álló („legelsőbb”) művészeti ágat tartotta a

Festészet, a Szobrászat és az Építészet szülőjének<sup>40</sup>. A rajzot helyezte előtérbe, a művészi alkotás intellektuális aspektusát elválasztotta a tárgyak létrehozásának, fizikai megvalósításának feladatától. A rajz változik a legkevesebbet, ez áll legközelebb a gondolathoz, hitelesen közvetíti az eredeti elképzelést, ezért tartották a művészetek között a legmagasabb rangúnak.

Az előkészítő rajzok segítségével újabb kérdések tehetőek fel a művekkel és a művész szándékaival kapcsolatban. Értelemszerűen a kérdések nem feltétlenül jelentenek válaszokat, esetenként tovább bonyolítják a mű elemzését, vagy teljesen megváltoztathatják az adott műalkotásról már meglevő elképzeléseinket. A könnyebb érthetőség kedvéért szeretnék néhány közismert alkotást példaként felhozni. Leonardo Da Vinci Utolsó vacsora című freskóját, amely a milánói Santa Maria delle Grazie kolostor refektóriumában található, 1498-ban fejezte be, három év munka után. A kép a művészettörténet egyik legfontosabb műalkotása, amely sok újítással bír, olyan megoldásokkal, melyeket a későbbi korok művészei használnak, kommentálnak, átértelmeznek vagy akár parodizálnak. Ezek közül eggyel szeretnék foglalkozni: Júdás pozíciójával az asztalnál. Leonardot megelőzően minden művész el akarta különíteni az árulót az igaz apostoloctól, ezért mindig az asztal másik oldalán ábrázolták. Szemben Jézussal. Leonardonál az összes tanítvány egy oldalon van, Júdást csak arról ismerjük meg, hogy a Mesterrel egyszerre nyúl a tálba<sup>41</sup>. Azt gondolhatnánk, hogy a forradalmi ötlet, amely a festmény egyik legfontosabb eleme, az eredeti elképzelés volt. Szerencsére fennmaradtak korai vázlatrajzok Leonardotól és tanítványaitól<sup>42</sup>, amelyeket

a freskóhoz készítettek 1492 (4. ábra) és 1494–95 között (5. ábra). Ezekon a vázlatokon, amelyek között évek teltek el, Júdás még az asztal másik oldalán látható. Leonardo tehát eredetileg egy sokkal konvencionálisabb megoldásban gondolkozott, és csak később döntött a végleges változat mellett. Erről papírra készített vázlatok nélkül semmit sem tudhatnánk.

Példaként hozható még a Leonardo legismertebb festményéhez, a Mona Lisához készített rajz, melyet Monna Vanna néven ismerünk (6. ábra). A képen, amely a festménnyel szinte teljesen egyező méretű, félmeztelen alak látható, Mona Lisa pózában. A kéztartás ugyanaz, az arc jobban szembe fordul velünk, a kézfej kecses, a kar viszont férfiasabb, a nyak pedig vastagabb, mint a festményen. A rajzon látható alak arca androgün, egyszerre férfias és nőies. A figura mellei is furán hatnak, mintha férfitestre illesztett nő melleket látnánk. A rajzot korábban a festő



4. ábra. Vázlat az utolsó vacsorához, 1492, toll és tinta papíron, 25,9×39,4 cm, Gallerie dell'Accademia, Velence

egyik tanítványának tulajdonították, azonban újabb kutatások újabb kérdésekhez vezettek.





5. ábra. Vázlat az utolsó vacsorához (részlet),  
1494–95, toll és tinta papíron,  
26,6×21,4 cm, Royal Library, Windsor

Jelenleg nem tudható biztosan sem az, hogy mi volt a célja: előkészítő vázlat vagy későbbi másolat, sem az, hogy ki rajzolta. A képen található satírozások egy részét jobbkezes ember készítette, valószínűleg az egyik tanítvány, de nem zárható ki, hogy Leonardo saját maga is belerajzolt. Amennyiben előkészítő vázlatról van szó (és ezt támasztja alá az, hogy a mérete megegyezik a festménnyel, valamint, hogy rajzon az ujjaknál a papír át van lyukasztatva<sup>43,44</sup>), furcsa a modell férfias megjelenítése. Talán az előkészítő vázlatokhoz férfi ült modellt. Azt, hogy Mona Lisa<sup>45</sup> maga nő volt, tudjuk. Ahogy azt is, anélkül, hogy mélyebben belemennénk a művészek szexualitásába, hogy más alkotók, például Michelangelo, szintén férfiakat használtak modellként a női alakok vázlateihoz. Ez sejthető az elkészült festmények alapján is, azonban konkrét bizonyítékot itt is a rajzok adnak. A Michelangelo robusztus Líbiai Szibillájának alakjához készített vázlaton több skicc látható (7. ábra). Középen egy izmos férfihát, hátrafelé néző arccal, tőle balra a lap szélén pedig hasonló tartásban egy hasonló arc sokkal finomabb vonásokkal. A művész a férfimodellről készített vázlatot utólag próbálja nőiesebbé tenni. Pont

úgy kísérletezik, mint jobbra lent a megfelelő lábujj megrajzolásával. A középső akt mellett balra ugyanolyan pózban, szintén finomabb vonásokkal másik skicc látható, a hónalj alatt pedig mintha egy félig oldalról ábrázolt mell lenne. Ugyanolyan utólag odaillesztett mell, mint a Monna Vanna esetén.

Érdeemes talán azon is elgondolkozni, hogy az általam említett rajzok nagyjából 500 évvel ezelőtt készültek. És ugyan főleg az utolsó 50–100 évben tudatosan próbálják megőrizni, konzerválni őket, mégis a mai napig láthatóak kiállításokon. A reneszánsz művész által vázlatolásra használt papír nem volt a legjobb minőségű. A rajzoknak ritkán volt önálló művészi értékük, gondolatok ideiglenes lejegyzésére használták, felesleges lett volna nagyobb összeget kiadni rájuk. Miután a festmény elkészült, a funkciójukat betöltötték, esetleg át is szurkálták őket, hogy könnyebben lehessen átvinni a vázlatot vászonra, falra. Ennek ellenére ez a nem feltétlenül elsőrendű anyag a mai napig hordozza az évszázadokkal ezelőtt rárajzolt vázlatokat.



6. ábra. Monna Vanna, fekete kréta papíron,  
72,4×54 cm, Musée Condé, Chantilly



7. ábra. Vázlat a Líbiai Szibillához,  
1510–11, vörös és fehér kréta papíron,  
*The Metropolitan Museum of Art, New York*

Tanulmányom a papír művészettörténetben betöltött funkcióját olyan nézetekből vizsgálja, amelyek talán nem annyira ismertek. A reneszánsz kort nyilvánvalóan nagyon sokrétű és összetett változások előzték meg, amelyeknek a papírkészítés csak az egyik aspektusa. Mindemellett úgy gondolom, hogy a papír olyan változások beindulását segítette elő, amelyre egyetlen más anyag sem lett volna képes. Fontos szerepet játszott a reneszánsz művészeti gondolkodás kialakulásában, egyúttal a művészettörténelemszereknek jelentős segítséget nyújthat a műalkotások későbbi elemzésében.

## Jegyzetek

- 1 Szándékosan kerülöm a művészettel kapcsolatban a „fejlődés” kifejezést, mert művészeti diskurzusok tárgyát képezi, hogy fejlődik-e, fejlődhet-e a művészet – e vita tárgyalásával nem szeretném tágítani a cikkem terjedelmét.
- 2 „Nyílt levegő”, francia.
- 3 Az 1830-as évektől a Párizshoz közeli fontainebleau-i erdőben dolgozó realista tájkép-

festők. Szembehelyezkedve az uralkodó akadémikus irányzattal, ki akartak törni a műtermek világából, és a szabadban kívántak festeni.

- 4 Az impresszionista stílus egyik fontos ismérve a széles ecsetvonásokkal történő, gyors festés. Az impresszionista festő a helyszínen akarta rögzíteni az őt ért benyomást (impresszió = benyomás), és lehetőleg még ott gyorsan el is akarta készíteni a képet.
- 5 A feltalálója nem ismert, de téves az a korábbi álláspont, hogy Caj Lun érdeme lenne. Caj Lun (50–121) Ho ti császár magasrangú eunuch főhivatalnok volt. Javaslatára a császár egész Kínában elrendelte a papír használatát a korábbi, drágább íráshordozók helyett. A Caj Lun-féle kínai papírkészítés technikáját azonban nem Caj Lun, hanem famulusa Zu Bo (Tso-Zu-yi) dolgozta ki. A papír használata a 4. században már egész Kínában általánossá vált (Bővebben: Pelbárt Jenő: *Egyetemes papírtörténet*, MPM, 2017).
- 6 *A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts*, ed. Tsamakda, Vasiliki, Brill Academic Publications, 2017, Leiden, 37. oldal.
- 7 Bloom, Jonathan M.: *Paper before print: the history and impact of paper in the Islamic world*, Yale University Press, 2001, New Haven and London.
- 8 Természetesen voltak kísérletek arra nézve, hogy milyen egyéb anyagot lehetne felhasználni, de ezek a technológiák nem terjedtek el. Az első könyvet, Charles Michel de Villette művét, melyet teljes egészében olyan papírra nyomtattak, ami nem lenből, illetve gyapotból készült, 1784-ben készítették Londonban. Bizonyos kiadásait hársfa kérgéből, másokat pedig fehérmályva rostjaiból készült papírra nyomtatták. Lásd: Hunter, Dard: *Papermaking: The History and Technique of an Ancient Craft*, Dover Publications, 1978, New York, 327. oldal.
- 9 Hunter, Dard: *Papermaking: The History and Technique of an Ancient Craft*, Dover Publications, 1978, New York, 309. oldaltól a *Papermaking materials* fejezet.
- 10 Uo. 311. oldal.

- 11 Bloom 2001, 203. oldal.
- 12 Hunter 1978, 224–226. oldal.
- 13 Bloom 2001, 206–207. oldal.
- 14 Lucas, Adam Robert: Industrial Milling in the Ancient and Medieval Worlds: A Survey of the Evidence for an Industrial Revolution in Medieval Europe, in: *Technology and Culture*, Vol. 46, No. 1 (2005. január), 1–31. o.
- 15 Bloom 2001, 208. oldal.
- 16 Lucas, 2005, in: *Technology and Culture*, Vol. 46, No. 1, 27–28. oldal.
- 17 Bloom 2001, 208. oldal.
- 18 Uo. 209. oldal.
- 19 Uo. 211. oldal.
- 20 Uo. 212. oldal.
- 21 Uo. 212. o.; Meggs, Philip B.: *A History of Graphic Design*, John Wiley & Sons, Inc., 2012, New Jersey, 69. oldal.
- 22 Uo. 212. oldal.
- 23 Wigley, Mark: Paper, Scissors, Blur. In: Wigley, T Mark – Zegher, Catherine de (Szerk.): *The Activist Drawing. Situationist Architectures From Constant's New Babylon to Beyond*. Cambridge, Massachusetts, 2001, MIT Press, 38. oldal.
- 24 Willis, Robert: *Facsimile Of The Sketch-Book Of Wilars De Honecort [Villard de Honne-court], An Architect Of The Thirteenth Century*, John Henry and James Parker, 1859, London, 28. oldal.
- 25 Holcomb, Melanie: *Pen And Parchment – Drawing in the Middle Ages*, Yale University Press, 2009, New Haven and London, 123. o.
- 26 Wigley, 2001, 39. oldal.
- 27 Uo. 38. oldal.
- 28 Bloom 2001, 213. oldal.
- 29 Ivins, William M.: *Prints and Visual Communication*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1953, 1–51. o.
- 30 Wigley, 2001, 39. oldal.
- 31 Scheller, 1995, 62. oldal.
- 32 Uo. 63. és 69. oldal.
- 33 Scheller, Robert W.: *Exemplum: Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle-Ages (ca. 900–1450)*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1995, 1. oldal.
- 34 Scheller, 1995, 2. oldal.
- 35 Uo. 3. oldal.
- 36 Wigley, 2001, 39. oldal.
- 37 Edgerton, Samuel Y.: Galileo, Florentine „Disegno” and the „Strange Spotted-ness” of the Moon. In: *Art Journal*, vol. 44, Nr.3, Art and Science: Part II., Physical Sciences, 1984, 225. o.
- 38 Rose, Bernice: *Zeichnung heute*. In: Rose, Bernice: *Zeichnung heute*. Drawing now. Baden-Baden, 1976, Staatliche Kunsthalle, 7. o.
- 39 A primacy of drawing angol kifejezést többféleképpen lehet magyarrá fordítani. Értik az időbeli elsőbbségre is, arra, hogy a rajz volt a legelső, legegyszerűbb, azonnal rendelkezésre álló művészeti eszköz. Erre Deana Petherbridge a „the primal nature of drawing” kifejezéssel utal. Itt az elsőbbség a gondolathoz, ideához való (közvetlen) közelséget jelzi. Lásd: 36. lábjegyzet.
- 40 Petherbridge, Deanna: *Nailing The Liminal: The Difficulties of Defining Drawing*. In: Gardner, Steve (Szerk.): *Writing on Drawing: Essays on Drawing Practice and Research*. Bristol, 2008, Intellect Books, 28–29. oldal.
- 41 Máté 26,23. [szentiras.hu/SZIT/Mt26](http://szentiras.hu/SZIT/Mt26) (Utolsó megtekintés: 2018. április 12.).
- 42 A művészettörténészek között teljes a konszenzus arról, hogy a korábbi, 1492-es vázlatot nem Leonardo készítette. A figurák merevek, a stílus teljesen elüt a mesterétől. Azt, hogy Leonardo vázlatai alapján készült, de legalábbis jóváhagyta, az alakok feletti tükörrírással írt nevek jelzik.
- 43 Ezt a technikát vázlatrajzok másolására használták. A papírt átszurkálták a vonalak mentén, majd a vászonra (freskó esetén falra) helyezve szénport hordtak fel rá ecsettel. A lyukakon átjutó szénpor mentén ezután könnyen el tudták készíteni a rajzot a végleges hordozófelületen.
- 44 [www.theguardian.com/artanddesign/2017/sep/29/leonardo-da-vinci-may-have-drawn-nude-mona-lisa](http://www.theguardian.com/artanddesign/2017/sep/29/leonardo-da-vinci-may-have-drawn-nude-mona-lisa) (Utolsó megtekintés: 2018. április 13.).
- 45 Feltételezhetően Lisa Gherardini, Francesco del Giocondo velencei textil- és selyemkereskedő harmadik felesége.



Dörnyei Krisztina Rita

## CSOMAGOLÁSMENEDZSMENT

Csomagolás és	A csomagolás
• márka	• kialakítása
• dizájn	• fejlesztése
• identitás	• koordinálása
• kommunikáció	• vállalati felhasználása
• fogyasztói döntés	• eladóhelyi szereplése

Nemzetközi ismeretanyag – hazai esettanulmányok

 **A könyv megjelenik 2018. szeptemberben**

További információk:  
[www.csomagolasmenedzsment.info](http://www.csomagolasmenedzsment.info)



A Magyar Papírmúzeum

# PAPÍR AKADÉMIA

néven

**PAPÍR- ÉS VÍZJELTÖRTÉNETI KÉPZÉST INDÍT**

Helyszín: 2400 Dunaújváros,  
Papírgyári út 42–46.

Jelentkezni lehet:  
[papirmuzem@gmail.com](mailto:papirmuzem@gmail.com)

tanárok, könyvtárosok, levéltárosok, antikváriusok,  
muzeológusok, restaurátorok, művészettörténészek,  
papíripari, papírfeldolgozó-ipari, papírkereskedelmi dolgozók,  
papírrégiséggyűjtők, nyomdászok és a téma iránt érdeklődők számára.

